



阿尔托对东方戏剧的领悟与误读

陈 晖

摘 要: 有学者认为,东方戏剧只是为阿尔托提供了想象性资源,“东方主义”的狭隘偏见是其理论的起点。这一判断并不符合实际。阿尔托对东方戏剧的了解相当有限,确有误读,但带有殖民主义和帝国主义倾向的“东方学”与阿尔托的理论建构并无关联,阿尔托对东方是仰慕的,他捕捉到了东方戏剧的某些重要特点及其与西方戏剧的重要区别,其中有些领悟比较深刻。

关键词: 阿尔托;残酷戏剧;东方戏剧;东方主义

自 20 世纪 80 年代以来,中国戏剧学界就开始译介阿尔托的著作,并对其残酷戏剧理论进行研究,改革开放初期的戏剧创作——特别是话剧创作也曾受到残酷戏剧理论的影响。然而,中国学术界对阿尔托的研究还是不太深入的,有许多问题需要更深入地探讨,笔者意欲就其中一个语焉不详而且存有争议的问题——残酷戏剧理论建构与东方戏剧之关系问题略呈浅见。

一、问题的提出

阿尔托曾公开宣称,其残酷戏剧理论的建构受到过东方戏剧的启发,在其《戏剧及其重影》一书中,阿尔托不但多次使用东方戏剧这一概念,而且还有论东方戏剧的专题论文《东方戏剧与西方戏剧》、《论巴厘戏剧》。因此,我国戏剧学者大多也认为东方戏剧对阿尔托的残酷戏剧理论建构和舞台实践产生了积极的影响。

然而,也有学者持不同意见,认为阿尔托不只是对东方戏剧作了“想象性误读”,而且他对东方社会性质的判定和对东方人的认识都带有“东方主义的狭隘偏见”,这种值得警惕并应该予以批判的“狭隘偏见”正是残酷戏剧的“理论的起点”。

国内不少研究者被阿尔托的论述所蒙蔽,认为东方戏剧是阿尔托残酷戏剧理论的来源……东方戏剧只是为阿尔托提供了想像性资源,在对东方戏剧的想像过程中还融入了阿尔托对东方的狭隘偏见,故而批判阿尔托对东方戏剧的论述具有重要的警示价值……阿尔托的理论起点是对东方社会性质的判定,即认为东方社会处于原始野蛮的状态之中,而这种认识明显带有赛义德意义上“东方主义”的狭隘偏见。在阐述残酷戏剧的过程中,阿尔托谈及了他对东方(的)认识:东方人“面目狰狞”,有着“白胶状肿胀的双手,长着绿叶的指甲”,而中华民族的图腾龙,阿尔托却认为这是巴厘人臆想出来的……阿尔托赋予东方戏剧“躁狂疯癫”的美学特质,用“战栗、稚气的尖叫”、“撕心裂肺的呼喊”、“备受冥间幻觉折磨的灵魂”等词句来描述东方戏剧……他把东方戏剧与瘟疫、恐怖、肮脏相类比。^①

尽管赛义德(Edward W. Said,一译作“萨义德”,美国哥伦比亚大学教授)对 19 世纪早期起至二战结束由英、法所主导的东方学研究的殖民主义和帝国主义倾向多有批判,以为其以妖魔化方式所建构的东方以及欧洲优越的陈词滥调只不过是折扣的扭曲,宣称自己将摆脱教条化的概括方式,拒绝形形色

^① 范焯辉:《阿尔托的残酷戏剧与想像的东方戏剧》,载《戏剧文学》2008 年第 11 期。

色的种族主义和帝国主义,不带偏见,只是“纯学术”地追求关于东方的“纯粹知识”。但是,其《东方学》等一系列著作所建构起来的“东方”仍然是怪异、低劣、保守、被动的“文化他者”,也就是说,赛义德仍然是以西方价值为本位的,在他那里,东方的价值和意义主要还是解释和认同西方。^①

如果阿尔托确实是站在殖民主义和帝国主义立场上,不但扭曲东方戏剧,而且丑化东方民族,我们对其理论确实应该予以批判。然而,细读阿尔托的著作之后,我们会发现残酷戏剧理论与“东方主义”并无关联。

二、残酷戏剧理论与“东方主义”

阿尔托关于东方戏剧的论述主要见于其去世之后很久——亦即1957年出版的作品集之第四卷《残酷戏剧——戏剧及其重影》,但读完这本并不太厚的集子,我发现阿尔托对东方社会、东方人和东方戏剧并没有什么“东方主义的狭隘偏见”,恰恰相反,阿尔托对殖民主义和欧洲人的自大狂是持批判态度的。在《残酷剧团的第一出戏叫做:征服墨西哥》一文中,阿尔托如是说:

因为它具有现实性,并且能影射欧洲以及世界的重要问题。从历史的角度看,《征服墨西哥》提出了殖民问题。它以粗暴的、无情的、血腥的方式重现欧洲至今未衰的自大狂。它给欧洲泼冷水……它提出殖民,以及一个洲是否有权奴役另一个洲这样具有强烈现实性的问题……形成混乱而专制的殖民者与精神和谐的未来的被殖民者之间强烈的对比。^②

很明显,阿尔托对欧洲人优于其他民族的论调和欧洲殖民主义者是相当反感的,这正是其残酷剧团要演出带有明显进步色彩的戏的主要原因。阿尔托在谈及欧洲某些人对非洲人和亚洲人的偏见时说:

如果我们认为黑人身上有气味的話,那么,我们应该知道,对于一切非欧洲的人来说却是我们白人身上有气味,甚至可以说我们有一种白人气味,甚至有一种“白人病”……一切过分的东西都是白的。对亚洲人来说,白色成为腐烂败坏的标志。^③

阿尔托确曾在多篇文章中谈及巴厘人、日本人、印度人和中国人,或者由他们所创造的文化,但没有一处有贬低之意;相反,他经常把东方民族与西方民族进行比较,得出了这样的结论:

无论从人性或超人性的角度看,东方人在现实方面是比我们(指西方人——引者注)高明的……它(指巴厘戏剧——引者注)使我们看到这个民族(指巴厘人——引者注)具有非凡的智力水平。^④

前文所引“面目狰狞”等几句话根本不是用来描述东方人的,而是借一法国剧团所使用的木偶来形容巴厘戏剧舞台上的鬼魂形象。

它(指巴厘戏剧——引者注)以灵魂与鬼魂幽灵之间的搏斗作为民族欢庆活动的基本内涵……他们(指巴厘人——引者注)知道舞台造型的必要性,同时也了解肉体的恐惧,知道如何引发这一恐惧。他们的魔鬼(也许是西藏魔鬼)面目狰狞,与我们记忆中的某个傀儡惊人地相似:白胶状的肿胀的双手,长着绿叶的指甲;而这正是阿尔弗雷德·雅里剧团上演的头一部戏的最佳装饰。

阿尔托对东方文化也不是横加贬斥,而是在与西方文化的比较中,常常对其发出由衷的赞叹。他对东方语言、中国的表意文字、埃及的象形文字和中国的医学都颇为景仰。他在谈到东西方语言时指出:

世上除了我们西方语言之外还有别的语言。西方语言崇尚精炼及枯燥的理念,理念是以无生气的状态出现的,不像东方语言那样震动整整一套自然类比的体系。戏剧应该成为这些巨大的类比震动所经过的最有效、最积极的地点,人们可以从这里抓住空中的理念,而且正值它们在抽象中嬗变的时刻。^⑤

阿尔托不是以欧洲文化自傲,而是对欧洲文明的失落和前途怀有深刻的忧患意识。

使我们失去文化的,是我们西方对艺术的观念以及我们从艺术中所得到的益处,因此可以说,艺术与文化不能和谐并行,而这正是与普天之下情况相反。真正的艺术,是通过它的激愤与力量起作用的,而欧洲的艺术理想则努力使精神沉入一种与力量相剥离,对激愤采取观望态度的状态之中。这是一种怠惰的,无力的思想,无疑,短期内它会趋于死亡。^⑥

阿尔托还多次以赞赏的口吻提及中医的穴位理论和针灸技术。

①爱德华·W·萨义德:《东方学》,三联书店1999年。

②安托南·阿尔托:《残酷戏剧——戏剧及其重影》,中国戏剧出版社1993年,第126~127页。下文引用此书皆据此版本,只注页码。

③《残酷戏剧——戏剧及其重影》,第4页。

④《残酷戏剧——戏剧及其重影》,第49~51页。

⑤《残酷戏剧——戏剧及其重影》,第107~108页。

⑥《残酷戏剧——戏剧及其重影》,第5页。

我主张通过戏剧恢复一种观念,即对形象及引发焦虑的手段的具体认识,就好比中国医学了解人体全身的穴位,只要扎这些穴位,它们就会反应,起到微妙的作用。^①

至于说阿尔托曾攻击过中华民族的图腾“龙”,则完全是一种误解。阿尔托所观看的一出由巴厘剧团演出的戏中有人与龙激战的情节,于是他在一篇文章中描述了这一“由木块及布条拼凑而成”、“非驴非马”的“生灵”：“巴厘人臆想出了龙,和所有东方人一样,他们没有失去神秘恐惧感,他们知道这种恐惧是戏剧里最起作用的(也是最根本的)因素之一,如果戏剧真正恢复为戏剧的话。”^②龙在戏中出现是否就是表现神秘恐惧,是可以讨论的,但这里显然不存在亵渎中华民族的龙图腾的恶意。

总之,从集中反映残酷戏剧理论的著作《戏剧及其重影》一书来看,当时带有殖民主义倾向的“东方学”对阿尔托并没有产生什么影响,阿尔托眼中的东方社会和东方人并非“原始野蛮”的,而是优于西方社会和西方人的。有问题的不是东方社会,而是西方社会——特别是当时的西方社会道德制度,他激愤地说:“我们的戏剧从来不考虑这个社会及道德制度是否极不公平……我认为,现存社会制度极不公平,应该摧毁。如果说戏剧应该关心这件事的话,那么枪弹更应该关心它。”^③当时的西方社会是“过去使我们生活的一切不再存在……我们大家都成了疯子,绝望者和病人。所以我呼吁我们作出反应”。他意识到当时的西方正处于“令人焦虑的、灾难性的时期”^④。之所以要创造一种以残酷为内容,以强烈刺激、巨大震撼为审美特征的残酷戏剧,就是为了更全面深刻地把这一发生了巨变的社会和时代,使那些被温文尔雅的虚假文明所欺骗的人们警醒过来。阿尔托对东西方社会、文化的判断是否准确可以讨论,但无论如何,我们无法从这本书中得出阿尔托认为东方社会原始野蛮、东方人面目狰狞的结论。

三、阿尔托对东方戏剧的领悟

阿尔托接触的东方戏剧有限,对东方戏剧有误读是毋庸置疑的,这一点将在下文展开讨论。这里先谈谈阿尔托是否只是凭想象建构了东方戏剧的形象,是否完全没有捕捉到东方戏剧的特点。

尽管有许多学者对东方戏剧启发了阿尔托的理论建构持肯定意见,但阿尔托捕捉到了东方戏剧的哪些特点,或者说,他对东方戏剧有哪些准确而深刻的领悟,一直语焉不详,这势必影响到对阿尔托理论建构的评估。我以为阿尔托的目光虽然只是在东方戏剧之上作短暂停留,而且他在论述东方戏剧时思维跳跃、语无伦次,但他仍然捕捉到了东方戏剧的一些特点,对东方戏剧的以下几个方面有比较深刻的领悟。

其一,不重对白的“形体戏剧”。

西方戏剧的源头古希腊戏剧就是一种以剧本统领舞台的文学戏剧,此后,对话——人物的台词始终是戏剧的主要表现手段,文艺复兴以降的西方戏剧——特别是其中的话剧更是确立了文学——特别是对话的“霸主地位”。阿尔托在一个偶然的时机接触到近似哑剧的巴厘戏剧,突然发现这是一种与西方“语言戏剧”迥然有别而且优于西方戏剧的戏剧形态,他名之为“形体戏剧”。

巴厘剧团对我们的启示提供了一个形体戏剧的观念,而非语言戏剧的观念,这种观念认为,戏剧应以能在舞台上出现的东西为范畴,独立于剧本之外。这与西方的戏剧观不同,西方认为戏剧与剧本密不可分,而且受制于剧本。^⑤

阿尔托一方面极力赞美这种几乎没有对白、不受制于剧本的东方戏剧,另一方面又痛斥“服从于剧本”的西方戏剧。

当戏剧演出和导演,即它所特有的戏剧性部分服从于剧本时,这个戏剧就是傻瓜、疯子、同性恋、语法家、杂货商、反诗人和实证主义者的戏剧,即西方人的戏剧……当代戏剧是人性的也是反诗意的,除了三四出戏以外,我觉得它发出腐朽和脓血的恶臭。^⑥

阿尔托之所以深恶西方的“语言戏剧”,仰慕东方的“形体戏剧”,是基于这样一种认识:区别于对白、有形而具体的“空间语言”才是戏剧所特有的东西,东方戏剧完好地保存了这种戏剧概念,巴厘的“形体戏剧观”才是“最高的戏剧观”,因为它使用“基于符号”而“非基于话语”的“形体语言”,充分发挥了戏剧舞台的潜能和特点,创造了区别于文学的“最完美的纯戏剧”、“精华戏剧”,“与它相比,我们那些纯粹对白式的演出未免相形见绌”^⑦。

巴厘戏剧与音乐、舞蹈是紧密结合在一起的,哑剧占有较大比重,例如鞠躬、加伍克等都是戏剧化的乐舞,几乎没有

①《残酷戏剧——戏剧及其重影》,第77页。

②《残酷戏剧——戏剧及其重影》,第39页。

③《残酷戏剧——戏剧及其重影》,第36~37页。

④《残酷戏剧——戏剧及其重影》,第74、80、36页。

⑤《残酷戏剧——戏剧及其重影》,第64页。

⑥《残酷戏剧——戏剧及其重影》,第36~37页。

⑦《残酷戏剧——戏剧及其重影》,第48~54页。

对白,主要靠演员的形体动作交代剧情、塑造人物,服饰华美,有以打击乐为主的佳美兰乐队伴奏,有的配有一个“叙述者”在一旁以类似念经的韵律化的语调介绍剧情以配合演员的表演。这种戏剧不是供人案头阅读的文学作品,而是供人在剧场观赏的表演艺术,阿尔托所见到的巴厘戏剧大概就是这类戏剧化的乐舞节目。

阿尔托主要通过巴厘乐舞和柬埔寨舞蹈领悟到了东西方戏剧在文学与舞台之关系方面的差异,认识到对白形式的语言(字词语言)在表现思想情感方面的局限性,发现形体动作、运动、震动、姿势、服饰、面具、色彩、音乐、呼喊、声响等“空中语言”具有“字词语言”所不能代替的更直观的表现力和更能耸人观听的吸引力,是“具有纯粹戏剧特点的东西”。应该说,这种认识揭示了戏剧舞台性的本质,肯定了东方戏剧更加重视“形体语言”之优长,具有一定的深刻性。

东方戏剧并非都不要剧本,也并非都不追求文学性,印度梵剧、中国戏曲的文学性就很强,但即使是印度梵剧和中国戏曲也都很重视借形体语言作舞台呈现,演出时可以突破剧本的限制,舞蹈化的“身段”和韵律化的吟唱比对白更重要。日本的狂言也经历过不用剧本的阶段。日本的能乐、歌舞伎虽然不是哑剧,但与巴厘戏剧更加接近,它主要靠演员舞蹈化的形体动作和伴唱人的吟唱交代剧情、塑造人物,其文本篇幅短小,主要由演员拟定,大多强调演员在舞台的某个区域完成何种动作,类似于导演手记,与受制于剧本的西方戏剧迥然不同。

其二,保持仪式—神话传统的“大众戏剧”。

在阿尔托看来,文艺复兴以来的西方戏剧走上了精致化、审美化的道路,这种迷恋理性主义、建立在摹仿说基础上的戏剧,不但不能正确反映两次世界大战以来的西方社会现实和处在绝望、痛苦、迷茫、怀疑之中的西方人的思想情感,而且以其温文尔雅的文明的面纱掩盖残酷、腐朽的真相,夹杂着梦境、巫术、幽灵、鬼魂的“仪式—神话”戏剧则打破了戏剧与生活的严格界限,能反映人的潜意识,因此更能反映这个非理性的世界和痛苦的心灵,能引起震撼和恐惧,故更切合当代人的需求。

巴厘戏剧大约是从爪哇传入的,爪哇戏剧是否起源于祭祀仪式不得而知,但巴厘戏剧中确有相当多的剧目保持了“仪式—神话”传统,有的就是由巫师、巫女在祭坛前表演的祭祀乐舞,有的则是驱魔乐舞。这类剧目往往展示鬼魂、幽灵等超自然力量,有时演员头戴狰狞的面具,仿佛是神情恍惚,手持刀具在火中穿行,具有古老、迷幻、惊奇、神秘、恐惧、谵妄(即“理之所必无”——非理性)色彩,故引起阿尔托的极大兴趣。

值得注意的是,阿尔托同时认识到,这种挑战了西方戏剧观保留了“仪式—神话”之古老传统的“最完美的纯戏剧”却并不是单纯供奉神灵的“圣剧”,而“纯粹是大众化的”。

巴厘戏剧纯粹是大众化的,并非圣剧……它经历数千年而依然存在,仿佛为了告诉我们戏剧本应是这样。

此外,事实上,这种戏剧——在巴厘似乎是大众化的、非宗教的——是巴厘人艺术感觉的每日食粮。^①

阿尔托不仅相当准确地把握了巴厘戏剧的特征,同时也触摸到了东方戏剧的共同特点。东方国家的传统戏剧确实有一些戏剧样式保留了“仪式—神话”传统,融入了大量的宗教智慧,具有“东方神秘色彩”,但同时它又是面向大众的世俗娱乐样式。例如,中国傩戏和鬼魂戏,朝鲜半岛的新罗假面戏、处容歌舞戏和傩戏,日本能乐,印度梵剧都保留了古老的“仪式—神话”传统,生鬼生神,亦真亦幻,有些剧目把阴森恐怖的阴曹地府搬上舞台,鬼魂、幽灵、精怪等超自然力量成为重要表现对象,有时演员头戴面目狰狞的面具,发出凄厉的呼喊,然而,这类剧目并非只是献给神灵的供品,同时也是供大众观赏的节目,有很强的娱乐性和观赏性。

东方文化重继承、重积累、重传统特征之保持,因此,它选择了“信而好古”——在继承前人的前提下有所“损益”的“因革”式的发展道路,这与西方文化的怀疑、颠覆、重建——断裂式模式颇不相同。保持文化的“古旧传统”与社会的进步发展并不是完全相等的一回事,所以,在社会飞速发展的今天,我们反而更应该重视文化遗产保护,其中包括那些“经历数千年而依然存在”的“仪式—神话”戏剧,因为它保持了人类原始本真的状态,这种状态对于迈入现代社会的我们仍然是有价值的,这就像现代音乐已取得很高成就,但我们仍然欣赏赞美原始古朴的“原生态唱法”一样。“旧文化”未必都不如“新文化”。阿尔托赞扬东方戏剧保留了“仪式—神话”的古老传统并不能证明他“认为东方社会处于原始野蛮的状态之中”。

其三,讲究规矩绳墨的“程式化戏剧”。

阿尔托在著作中多次提及巴厘戏剧的程式化特征。

这里有整整一堆程式动作,我们不知其奥妙,但却感到它们服从于十分精确的音乐规限。^②

程式是一种特殊的审美掌握手段,与一般的艺术表现规则有重大区别,“程式质的规定性是它的普遍持久的因袭性和不容逾越的规范性”^③。尽管有程度上的差异,但东方戏剧无不具有程式化特征,这是东方戏剧异于西方戏剧的重要特点。西方戏剧只有个别时段——例如17世纪的古典主义戏剧、个别样式——例如古典芭蕾舞剧,一度具有程式化特征。东方传统戏剧则一直普遍保留程式化特征,越是成熟的戏剧样式,程式化程度也就越高。

①《残酷戏剧——戏剧及其重影》,第51~54页。

②《残酷戏剧——戏剧及其重影》,第52~54页。

③郑传寅:《传统文化与古典戏曲》,湖南人民出版社2004年,第189页。

阿尔托通过巴厘戏剧表演抓住了东方戏剧普遍长期存在的形式特征,而且对程式的表现力和审美品格有深刻领悟——程式具有数学的精确性,是事先经过精心设计的,而不是出于偶然的个人的灵机一动,是一种“精确”而不容随意逾越的“格式”。戏剧表演动作程式相当复杂,构成一个网络式的体系;大多具有音乐美;它来自于现实生活,具有“物质的启示性”——可感可触,但又是一种象征性的“符号”,具有“具体和抽象的形而上学的统一性”。

阿尔托虽然以赞赏的口吻对东方戏剧程式化的特征进行了描述,但在他所标举的残酷戏剧中却没有程式的位置。他指出:“演员不重复两次同样的动作,而是作多种动作,演员在动,而且,他必然粗暴对待程式,在这些程式之后,通过这些程式的毁灭,他达到比程式更长久的东西,而且使他继续下去。”^①又说:“一种表达法不能用两次……已经使用过的形式不能再用,要寻找别的形式;戏剧是世上唯一的做过的动作不会重复两遍的场所。”^②程式就是前人创造的比较完美的表现手段和表现形式,没有对前人的重复也就没有程式化特征的形成。阿尔托既看到了程式的优长,也看到了它的不足:“不论已经完成的东西是多么美,多么有价值,如果我们对它顶礼膜拜,它就使我们僵硬、停滞、妨碍我们去接触它下面的力量,这种力量被称作思想的活力、生命力。”^③具有强烈的创新冲动的阿尔托对程式的认识是辩证的、准确的、相当深刻的。

四、阿尔托对东方戏剧的误读

在法国面临深刻的社会危机和精神危机的20世纪前期,对西方社会文化深深失望乃至厌倦的阿尔托为寻找掌握这一“残酷社会”的新的审美掌握手段,通过短暂的一瞥,以景仰的心态,建构了一个拯救西方戏剧的“他者”形象——一个西方人眼中的东方戏剧图景,尽管这一“他者”形象并没有包含殖民主义的偏见和东方主义的毒素,也没有歪曲丑化东方戏剧的言辞——《戏剧及其重影》一书由多篇独立的论文所构成,真正谈论东方戏剧的文字并不是太多,把他谈论残酷戏剧的某些意在惊世骇俗、耸人听闻的言辞截取下来再套到东方戏剧的头上,以此说明阿尔托对东方戏剧的歪曲,显然不是实事求是的态度。再说,阿尔托把戏剧与瘟疫相提并论等做法以及相关判断是否妥当、准确,可以讨论,但他这样做的目的既不是为了歪曲东方戏剧,也不是否定攻击他所挚爱的戏剧,则是显而易见的。

然而,需要指出的是,因受种种条件的限制,阿尔托在建构东方戏剧这一“他者”形象之时,确有误读是不容否认的。

东方传统戏剧的“版图”相当大,至少应包含印度梵剧,中国戏曲,日本能乐、狂言、文乐和歌舞伎,越南叭剧和嘲剧,朝鲜半岛的唱剧、泰国舞剧,印度尼西亚(含巴厘)的古典戏剧等,这些戏剧虽然有某些共同的特点——例如,载歌载舞,程式化,时空自由转换,悲喜混杂等等,但差异性也是很大的。例如,就文学性而言,印度梵剧和中国戏曲就远胜日本的四大古典戏剧和印度尼西亚的古典戏剧,其中许多名剧既是可以奏之场上的舞台演出脚本,也是可供案头阅读的享有世界性声誉的文学名著;就戏剧的社会属性而言,有的属于宫廷戏剧,有的属于民间戏剧,这两类戏剧的内容和形式相差殊远;就舞台呈现而言,有的是几乎没有对白的哑剧,有的则把对白作为主要的表现手段之一;就戏剧题材和功能而言,有的描写生鬼生神的灵异现象或冥间图景,有的用于驱邪禳灾的仪式或在宗教节日、宗教仪式上上演,确实保持了“仪式—神话”传统,但也有许多作品完全没有幽灵、鬼魂等超自然形象出现,根本不具备神秘、恐惧成分和宗教性;就审美品格而言,有的具有形而上的哲理性,更多的剧目则抒发惩恶扬善的道德激情,并不具备形而上的品格。即使是符号化的表演程式,真正具有形而上意味的也不是太多的。

阿尔托曾经说:“我的残酷戏剧宣言提出的是一种可供选择的不同的戏剧形式,它受到中国、印度和巴厘岛戏剧的启发,在这种戏剧形式里,舞蹈形象、姿态和动作优先于写定的文本。”但他对印度、中国、日本、越南、朝鲜半岛传统戏剧的了解实际上是十分有限的,因此,他把巴厘戏剧和柬埔寨舞蹈当成了东方戏剧的典型代表,以为东方戏剧都是没有对白或很少对白,舞台表演“优先于写定的文本”的“形体戏剧”,这就是一种以偏概全的误读。其实,即使是巴厘戏剧也并非都是哑剧,例如,巴力士舞属男性健舞,其舞者必须有一副好嗓子,因为剧中不但有对白,而且还有大量的歌曲。巴厘人不仅喜欢看“形体戏剧”,同时也喜欢看用冗长的卡维语(古爪哇语)诵唱的英雄故事。马拉特故事中年轻王子潘杰(阿周纳)的浪漫故事就是用巴厘歌剧的原始形式——“甘布”来演唱的,冗长的卡维语宣叙调是剧中的主要看点。

●作者简介:陈 晖,武汉大学艺术学系副教授,文学博士;湖北 武汉 430072。

●责任编辑:何坤翁

①《残酷戏剧——戏剧及其重影》,第7页。

②《残酷戏剧——戏剧及其重影》,第71页。

③《残酷戏剧——戏剧及其重影》,第74页。